INTER DANZA

COORDINACIÓN **NACIONAL** DE **DANZA**



AÑO 1 | NÚM 1

SEPTIEMBRE | 2013

Interdanza está abierta a recibir colaboraciones no solicitadas. Por favor remítanlas al correo editorialrcnd@gmail.com. Todos los textos recibidos pasarán un proceso de evaluación antes de dar a conocer a sus autores si serán publicados o no. En ningún caso se ofrecerá remuneración por ellos.

Las colaboraciones deberán tener una extensión mínima de 4000 caracteres, espacios incluidos, y máxima de 8000. Escritos en letra Arial 12 pts., 1.5 de interlineado.

Las publicaciones estarán integradas por 2 o más de las siguientes secciones:

PERFILES: Dedicada a la difusión de trayectorias destacadas de individuos o grupos de profesionales de la danza, en los ámbitos de la creación, interpretación, investigación, crítica, gestión, etc.

REFLEXIONES: Abierta a la publicación de ensayos sobre cualquier tema o proceso de creación de danza

DANZA +: Dedicada a la publicación de textos en los que se aborde la danza y su relación interdisciplinaria.

EDUCACIÓN: En la que se abordarán temas relacionados con el quehacer formativo de la danza.

CUENTO: Sección dedicada a la publicación de cuentos cortos en los que la danza sea parte integral.

ICONOGRAFÍA DE DANZA: Dedicada a la publicación del trabajo fotográfico individual o de archivos de interés documental.

INTER
danza
COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

DIRECTORIO

FOTO DE PORTADA:
Compañía de Danza Ardentía
Coreografía: El beso
Fotógrafo: Eduardo Gómez

EDITORIAL



CUAUHTÉMOC NÁJERA, coordinador nacional de danza del INBA, ha tomado la iniciativa para crear la revista electrónica ***Interdanza***, con el fin de establecer un espacio de reflexión y difusión de esta actividad.

La respuesta ha sido alentadora: artistas, maestros, investigadores, críticos y funcionarios han aceptado formar parte de este esfuerzo y contribuir con textos que hablan de la diversidad de intereses, foros, perspectivas, abordajes, conceptos y saberes que incluye la danza. Cada uno de los autores de este número parte de su experiencia y conocimientos, muestra intereses personales que apuntan a preocupaciones del campo dancístico todo, y abre la posibilidad de revisar y discutir.

En este primer número contamos con la presencia de tres jóvenes investigadores. Silverio Orduña Cruz nos habla del espacio que brindan los museos para la danza; Angélica Íñiguez nos recuerda el simbolismo y poder del cuerpo; Ana Mabel Rivera Hernández escudriña en la danza como construcción de identidad.

También participan dos conocidas presencias en el medio. Hayde Lachino se refiere a la simbiosis de la tecnología con la danza, y obligadamente con el cuerpo; Carmen Bojórquez habla del ***copyleft***, sus implicaciones y posibilidades.

No podía faltar un homenaje al gran maestro Fernando Alonso, recientemente fallecido. Recordarlo es una manera de reconocerlo, así como a su legado.

Damos a todas y todos la bienvenida a ***Interdanza***. Agradecemos profundamente a los colaboradores de este número, y les pedimos a los lectores su activa participación. Establezcamos un diálogo permanente y enriquecedor en torno a la danza.

COLABORADORES

ANA MABEL RIVERA HERNÁNDEZ. Lic. en Coreografía (ENDCC/INBA), Especialista en Estudios de la Mujer (UAM-X) y egresada de la Maestría en Investigación de la Danza (CENIDID/INBA). Cuenta con varios diplomados y experiencia en la creación, docencia e interpretación en México y El Salvador.
Correo-e: anamabelrh@gmail.com

ANGÉLICA ÍÑIGUEZ. Es periodista cultural, tiene formación en danza contemporánea y estudió Artes Audiovisuales en la U. de G. Ha publicado los libros *Bailar en Guadalajara*. *Árbol genealógico de la danza contemporánea* (CEA 2006) y *Pioneros de la danza escénica en Guadalajara* (La Zonámbula/Fonca 2012). Twitter: @AngieIniguezP

MARGARITA TORTAJADA QUIROZ. Doctora en Ciencias Sociales. Investigadora del Cenidi Danza.

CARMEN BOJÓRQUEZ TAPIA. Maestra de danza y gestora cultural independiente, formación de danza contemporánea y Licenciada en Educación Artística.
cbojorquezt@gmail.com

SILVERIO ORDUÑA CRUZ. Reportero y crítico de danza. Es licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Profesor de las asignaturas Géneros Periodísticos I y II. Actualmente cursa la maestría en Historia del Arte, con orientación en Estudios Curatoriales, impartida por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.
Correo electrónico: silverio.oc@hotmail.com Twitter: @Silver_O

HAYDE LACHINO. Su actividad profesional se desarrolla en múltiples áreas de la cultura y la danza, desde la investigación, hasta el activismo cultural. Es gestora y productora, además de videoartista. Colabora para revistas de arte de diversos países. Sus líneas de investigación son arte y tecnología, y gestión cultural y redes de colaboración. Contacto:haydelachino@gmail.com
www.haydelachino.info@hlachino

CONTENIDO











Foto: archivo

FERNANDO ALONSO, LEGADO QUE VIVE EN LA DANZA

POR **MARGARITA TORTAJADA**

ALONSO, MAESTRO DE MAESTROS, FUNDÓ, JUNTO CON SU HERMANO ALBERTO Y LA PRIMERÍSIMA BALLERINA ALICIA ALONSO, EL BALLET NACIONAL DE CUBA. MÁS ALLÁ DE ESA LABOR ARTÍSTICA Y ORGANIZATIVA, EXISTE OTRA MÁS QUE LE HA DADO RENOMBRE A SU PAÍS

Fernando Alonso, a los 98 años de edad, murió el 27 de julio de 2013. El mundo entero de la danza ha expresado su pesar. México está de luto.

Alonso, maestro de maestros, fundó, junto con su hermano Alberto y la primerísima *ballerina* Alicia Alonso, el Ballet Nacional de Cuba. Más allá de esa labor artística y organizativa, existe otra más que le ha dado renombre a su país: sentó las bases para una nueva escuela de ballet, la misma que a lo largo de décadas ha producido a cientos de grandes bailarines y bailarinas.

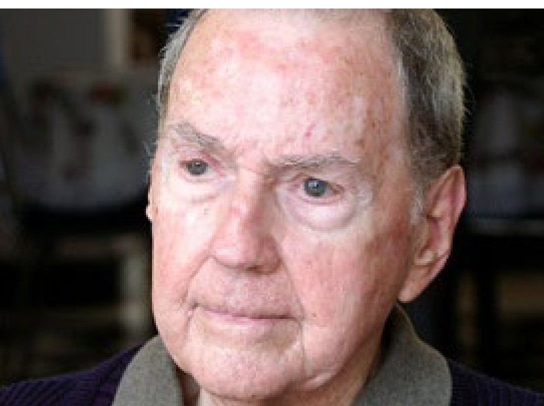
La escuela cubana de ballet, la misma que exige pulcritud, limpieza y precisión, y que pregona partir del cuerpo cubano, su historia y sus saberes, es uno de los aportes más grandes que Latinoamérica ha dado a la danza escénica mundial, y lo hizo gracias a la labor de un gran maestro, Fernando Alonso.

Nacido en La Habana en 1914, cursó estudios de danza con Nikolai Yavorski en la Escuela de Ballet de la Sociedad Pro Arte Musical. En la década de los treinta, igual que su hermano Alberto y su esposa Alicia, viajó a Nueva York, en donde estudió con Anatole Vilzak, Enrico Zanfretta y Alexandra Federova, mientras trabajaba como mecanógrafo y radiólogo para sostenerse.

Como solista se incorporó a la compañía de Mikhail Mordkin y bailó en musicales de Broadway. Posteriormente se integra al *Caraban Ballet*, que realizó una gran gira a lo largo de EE.UU. y algunas ciudades de Canadá, y tres años después al reluciente *American Ballet Theatre*, en donde alcanza el rango de solista y conoció los repertorios tradicionales y las obras de los nuevos creadores.

En 1948 los tres Alonso fundaron el Ballet Alicia Alonso (después Ballet Nacional de Cuba), e iniciaron una gira que los llevó a recorrer varios países latinoamericanos, entre ellos México. Aquí se presentaron en el Palacio de Bellas Artes a principios de 1949, apareciendo Fernando Alonso como el director general, además de actuar como bailarín solista. En julio de 1950 en La Habana fundaron la Academia Nacional de Ballet Alicia Alonso, que fue el cimiento de la actual escuela y donde el maestro trabajó duramente.

Esa labor implicó una investigación rigurosa en varios países, como la URSS; el estudio metódico de varias escuelas, pues lo mismo analizó la soviética que la italiana o la inglesa. Así, profundizó en la técnica y sus secretos. Sus dotes artísticas y de gran observador, así como la reflexión y práctica misma lo llevaron a terrenos de la anatomía, la pedagogía, la ciencia y la psicología. Por eso decía que para convertirse en un buen bailarín o maestro *partnaire*, el bailarín debía conocer a profundidad las leyes de la física y la fisiología del cuerpo humano, y que el maestro no dejaba de serlo al abandonar el salón. "El maestro, afirmaba, no termina su labor en la clase de ballet. El que es maestro de ballet no solamente enseña en la clase, también tiene que orientar al alumno en el futuro de su vida, en cómo va a vivir, cómo va a sentir, todo lo que puede aprender y lo que le va a ayudar en su carrera. En este caso, el trabajo del pedagogo no termina en la clase sino afuera, en la vida de los estudiantes".[1] La escuela cubana de ballet llegó a México en los años setenta, de mano de los grandes maestros que Fernando Alonso había formado. Su influencia en el país fue determinante para la profesionalización de este arte y la determinación del perfil de bailarín y bailarina, de repertorios, estilos y metodologías.


Foto: archivo

También en 1975 y luego de su divorcio, Fernando Alonso dejó La Habana y luego de casi treinta años de encabezar el Ballet Nacional de Cuba, se marchó a dirigir el Ballet de Camagüey. En los noventa llegó a México como director de la Compañía Nacional de Danza del INBA (1992-1994), y más tarde el Ballet de Monterrey (1995). Dio asesorías a otras instituciones educativas y artísticas mexicanas, como la Universidad Autónoma de Nuevo León, que le otorgó el título de doctor honoris causa (1996) y el Premio a las Artes de la UALN.

Todos los que conocieron al maestro Fernando Alonso se refieren a él con gran cariño y gratitud. Hablan de su sencillez y sabiduría, como en el caso de Sylvia Ramírez, maestra e investigadora de gran trayectoria, quien tuvo la oportunidad de trabajar directamente con él. También recuerdan su dedicación y trabajo meticuloso, como Laura Morelos, actual directora de la Compañía Nacional de Danza, a quien Alonso montó su primera Giselle como "un bordado de punto de cruz, con finísimos detalles".[2]

Hay un maestro latinoamericano, como se autonombra, que conoció muy de cerca a Fernando Alonso, y lo considera su "padre artístico", Tulio de la Rosa, quien es uno de los grandes guías del ballet mexicano. Con el dolor que significa la muerte de Alonso, Tulio deja su testimonio: "El maestro Alonso es mi padre de la danza. Mi enfoque de la enseñanza, del comportamiento en el foro, de la actitud del bailarín hacia la bailarina y especialmente de la mística de la danza, y en particular, del que enseña. Él es el padre de la escuela cubana; pura, limpia, lineal, clara, anatómica. Él la creó como sólo se puede crear una escuela: con la experiencia diaria de ponerla en práctica en los cuerpos de los estudiantes, futuros bailarines, y en la guía y el asesoramiento de los futuros maestros que ese método hizo posible. Él supo tomar de los diferentes métodos existentes lo que más convenía al físico de los latinoamericanos, y amalgamarlos, resultando una nueva escuela, un nuevo método.

> "LOS MAESTROS FORMADOS POR ÉL VINIERON A CAPACITAR A LOS MEXICANOS EN EL MÉTODO Y SE LOGRARON UNAS GENERACIONES DE BAILARINES Y BAILARINAS COMO NUNCA ANTES HABÍAN EXISTIDO EN MÉXICO (SIN QUITARLE EL MÉRITO A NUESTROS PIONEROS DEL BALLET)

[1] Patricia Camacho, *La danza clásica de Tulio de la Rosa: educar para crear,* México, Conaculta/ INBA, 2012, p. 39.
[2] Julieta Riveroll, "Despiden en Cuba a Fernando Alonso", *en Reforma,* México, 29 de julio de 2013, p. C-21.



Foto: archivo

“Los maestros formados por él vinieron a capacitar a los mexicanos en el método y se lograron unas generaciones de bailarines y bailarinas como nunca antes habían existido en México (sin quitarle el mérito a nuestros pioneros del ballet).

“En el corto periodo de su dirección, algo dejó a la Compañía Nacional de Danza, a pesar de la burocracia y la poca mística existente en ella. No conozco sus aportaciones al Ballet de Monterrey, pero sí de las maestras formadas por él, no sólo a ese Ballet, sino a la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey. En Querétaro, en varias ocasiones, fue invitado especial al Festival Ibérica Contemporánea, y en alguna ocasión me tocó acompañarlo como sinodal de los exámenes de la Escuela de Proart, junto a Claudia Trueba.

“Me considero afortunado por haber sido testigo del nacimiento de la escuela cubana cuando fui bailarín del entonces Ballet Alicia Alonso, y haber tenido a Fernando Alonso como maestro y asesor en mis pininos como maestro. Mi mayor orgullo es que me haya considerado, según sus propias palabras, ‘hijo postizo, a quien eduqué en esta religión que es el ballet’. Estaré de luto el resto de mi vida”. ∎

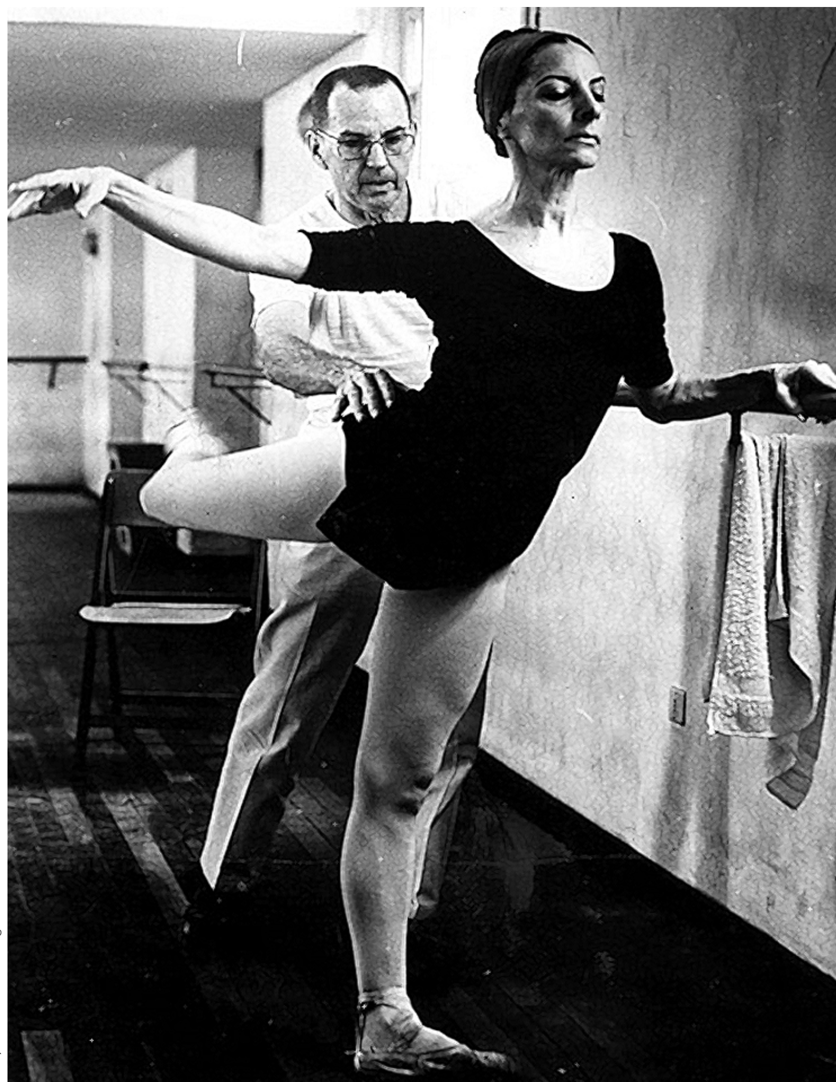


Foto: cinereverso.org



LA REINVENCIÓN DEL CUERPO

POR **ANGÉLICA ÍÑIGUEZ**

Foto: aldeacultural.com

A la memoria de
Manuel Stephens

La condición humana es corporal, afirma Le Breton. Añade que el hombre es su cuerpo y es más que su cuerpo, pero ese suplemento no es obra del alma o del espíritu, sino de la existencia misma.[1] Es a través del cuerpo (de los sentidos) que se dan todas las experiencias de vida, a las que damos significados diversos, según nuestra cultura.

LA DANZA LE DA LA ESPALDA A LOS CÓDIGOS DE MOVIMIENTO PREESTABLECIDOS Y SE PARA FRENTE A UN INMENSO MAR

Cuando niños nos movemos libremente conforme con el desarrollo de nuestro cuerpo, lo que nos permite tener más control y ejercer nuestra voluntad. Más tarde esa libertad se va perdiendo en la medida en que incorporamos códigos de comportamiento que la sociedad impone. El cuerpo socializado está condenado a patrones permitidos y útiles de movimiento. La libertad infantil se va "corrigiendo" hasta situarnos en un abecedario limitado del cuerpo.

Una vez adulto, nuestro cuerpo está amaestrado, controlado por una serie de formas que a menudo no cuestionamos. Códigos que sirven para relacionarnos de manera práctica con los otros, y que son, a la vez, mecanismos de control: según Le Breton estos códigos "protegen de la angustia y hacen que el mundo sea hospitalario al hombre", intentan dar certeza, asir lo inasible y efímero de la vida, aliviar la incertidumbre.

[1]David Le Breton, *Cuerpo sensible*, Santiago de Chile, Ed. Metales Pesados, 2010.

En el terreno de lo corporal, es decir, en el mundo, la danza podría ser la sublimación de lo cotidiano, pero sobre todo es la posibilidad de salirse del camino seguro de los códigos sociales y acceder a mundos insospechados. O crearlos. Para Le Breton es "una celebración del mundo, una consagración del hecho tranquilo de existir" y entre más inútil, más preciosa; es la posibilidad de inventar un mundo inédito donde el coreógrafo y el intérprete avanzan "sobre el filo de la navaja".

La danza (moderna y contemporánea, sobre todo) es un replanteamiento constante del cuerpo y de las ideas de cuerpo y del mundo. Doris Humphrey, por ejemplo, consideraba que las personas de las ciudades eran estimuladas visualmente día a día con "ángulos rectos y cantidades masivas de datos que las hace eficientes, prácticas y estúpidas".[2] Esa postura que implica una conciencia del mundo la llevó a crear danzas y con una técnica propia, ondulante.

Así, la danza le da la espalda a los códigos de movimiento preestablecidos y se para frente a un inmenso mar. "No hay más que una danza: la de cada uno", dice Laurence Louppe,[3] y por lo tanto las posibilidades son infinitas, pues "la danza es existencia pura, vida anterior al sentido (...) invención de un mundo inédito (...) Es el torbellino de una liberación respecto a toda atadura simbólica inmediata".[4] ∎

[2] Doris Humphrey, *El arte de hacer danzas*, México, Conaculta/CNA, 2001.
[3] Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea*, París, Contredanse, 1997.
[4] David Le Breton, op. cit.

BAILANDO GÉNERO
REPRESENTACIÓN ESCÉNICA Y EXPRESIÓN DE LA CONDICIÓN DE GÉNERO EN LA DANZA CONTEMPORÁNEA FEMENINA

POR **ANA MABEL RIVERA HERNÁNDEZ**

> "LA CONSTITUCIÓN BIOLÓGICA DE LAS MUJERES DESEMPEÑA UN PAPEL DIFERENTE O, MÁS PRECISAMENTE, SÓLO LA CONSTITUCIÓN BIOLÓGICA DE LAS MUJERES DESEMPEÑA UN ROL SOCIAL"


Qué es ser mujer? ¿Cómo se representa escénicamente la feminidad? ¿Qué mujeres están presentes y quiénes ausentes? ¿Cómo representan las mujeres coreógrafas y bailarinas, a otras mujeres? ¿Qué dice el discurso coreográfico femenino sobre las mujeres?

Muchas son las problemáticas que aparecen cuando hablamos de la representación escénica de las mujeres. Una de ellas es que a partir de la visión dualista de la realidad, lo femenino se define en oposición a lo masculino, y que la diferencia entre sexos puede caer en una reducción biologicista que termina definiendo los roles de género.

Gisela Ecker comenta que: "La constitución biológica de las mujeres desempeña un papel diferente o, más precisamente, sólo la constitución biológica de las mujeres desempeña un rol social" (Ecker,1986:35) y a propósito de ello cita a Simone de Beauvoir quien menciona que: "Con frecuencia se dice que (la mujer) piensa con sus glándulas. (Sin embargo) el hombre ignora soberbiamente el hecho de que su anatomía también incluye glándulas, como los testículos, y que éstas secretan hormonas" (*Ibíd.*).



Foto: Cía. Gato Danza Contemporánea / Rosas Negras / Miguel Ángel Medina



Foto: Cía Gato Danza Contemporánea / Elizabeth Vinck

La construcción sociocultural del género femenino contiene una serie de características, una especie de repertorio de cualidades y valores, que le son asignadas e impuestas, como la pasividad, la debilidad, la inocencia, la abnegación, la expresividad emocional, la moralidad, entre muchas otras que en general son de menor valoración social en relación con las características asignadas a la masculinidad.

La identificación a partir de esa visión dicotómica genera patrones tradicionales de representación (Ecker,1986:44) reproduciendo imágenes de las mujeres a partir de estereotipos construidos a través de una lógica patriarcal, las cuales "fragmentan y disminuyen el poder de las mujeres para representarse a sí mismas" (Tortajada,2001a:77). Estas concepciones se concretan escénicamente en un uso estereotipado de los elementos del movimiento, por ejemplo en cualidades específicas relacionadas con los roles de género.

En cuanto al aspecto físico del cuerpo, muchos de los modos de construcción de la danza afirman estas categorías a través de la aplicación de ciertas disciplinas específicas que determinan diferencias entre los cuerpos masculinos y femeninos y que reflejan las habilidades requeridas y fomentadas para los cuerpos de las mujeres.

Foucault nos habla de la fabricación del cuerpo dócil y del descubrimiento del mismo como objeto y blanco de poder, y lo describe como "un cuerpo que se manipula, que se le da forma, que se educa, que obedece, que responde, que se vuelve hábil o cuyas fuerzas se multiplican… Es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado"(Foucault,1983:140).

Estas ideas se concretan en modos históricos de formar los cuerpos femeninos, que se relacionan a su vez con las disciplinas del cuerpo en el entrenamiento de las bailarinas, así como con los criterios corporales a

partir de los cuales las mujeres se contemplan y son contempladas en lo cotidiano y en lo artístico.

Históricamente el papel subordinado de las mujeres las colocó como objetos y no como sujetos del arte, alejadas de la figura del genio, representadas a través de la mirada masculina. Sin embargo, aunque construidas socialmente como blanco de poder, las mujeres presentan nuevos modelos que transforman poco a poco la corporalidad en la calle y en la escena a partir de la reapropiación de sus cuerpos.

Y es que la danza como arte contiene el impulso creador que en muchos casos puede ser asumido como contestatario, de resistencia y de crítica de la cultura: posee una fuerza de transformación social. Puede considerarse un producto cultural que juega con el capital simbólico de la sociedad, dialoga con el mundo social y el imaginario. Puede trastocar e intervenir en el cambio gradual de significados, visualizando la diversidad sexual y cuestionando las relaciones genéricas que mantienen la desigualdad entre los sexos y que perpetúan la imagen dicotómica de la vivencia corporal, por tanto, también los roles de género y la situación desventajosa de las mujeres en nuestra cultura.

En este sentido, la obra coreográfica como forma de acción social, dice mucho acerca de la autora y su contexto, "de los significados que da a ciertas cosas o personas, de la función que cree que tiene el arte, de las ideas acerca de sí misma/o y de los demás; en este sentido, es también un discurso...acerca de una realidad individual y colectiva" (Monroy, en Serrano *et al*, 2005:137).

Los valores e ideologías expresadas en la producción coreográfica femenina están integrados en los universos personales, influidos por la vivencia social e histórica particular de ser mujer, y a partir de ello pueden ser reflexionados y transformados para incidir en los contextos inmediatos a través de representaciones alternativas fuera de las "normas dominantes".

Esta visión (individual) del mundo, permeada por su identidad –sexual, genérica, racial, cultural, nacional, social y otras– y reflejada en el universo de símbolos que se vuelcan en la creación artística, permite desde la postura en que se asumen, relacionada con su subjetividad e identidad, dialogar con la historia y la cultura, interpretar y reconstruir su historia. De esta manera, "...es posible que desde su corporeidad las mujeres elaboren una visión alternativa que les permita explicarse el mundo y al otro. En tanto la danza se mueve fundamentalmente en la esfera de lo corporal, tiene la posibilidad de contribuir a este proceso, que puede llevarse (a cabo) si los cuerpos socializados y politizados de las mujeres se resisten a adherirse a las relaciones de poder que se establecen en el género" (Tortajada, 2001a:31-32).∎

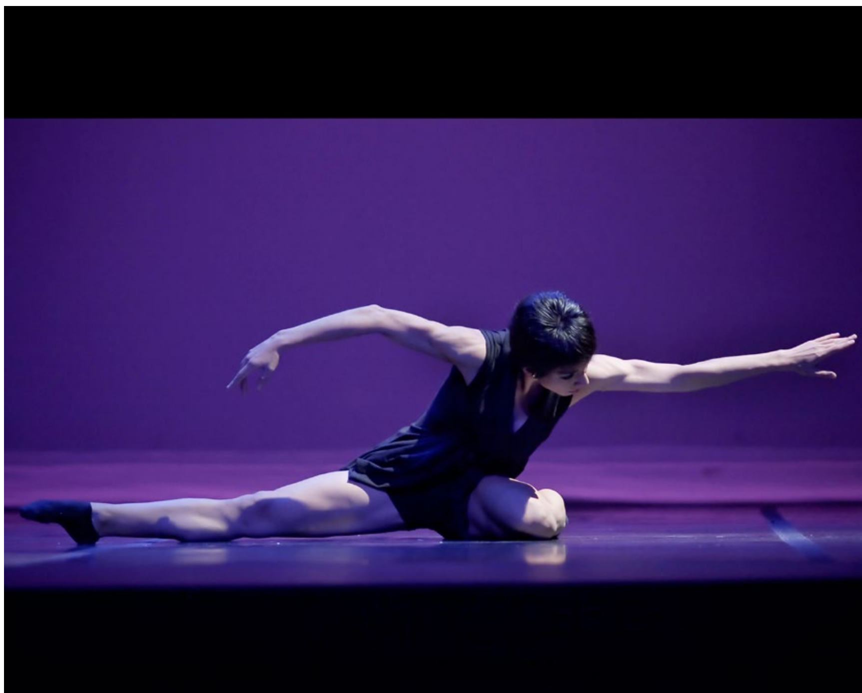


Foto: Cía Gato Danza Contemporánea / Germán Romero

Referencias:

Ecker, Gisela (editora) (1986). Introducción, ***Estética feminista***, Barcelona, Icaria.

Foucault, Michel. (1983). "Los cuerpos dóciles" en ***Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión***. México, Siglo XXI. 8ª ed.

Serrano Barquín, Héctor, ***et al*** (2005) ***Imagen y representación de mujeres en la plástica mexicana: una aproximación a su presencia en las artes visuales y populares de 1880 a 1980***, Toluca, UAEM.

Tortajada Quiroz, Andrea Margarita (2001a). ***Danza y género***, Sinaloa, COBAES/ DIFOCUR.

_____(2001b). ***Frutos de mujer***. Ríos y raíces, México, CONACULTA/INBA/DGP.

"SE PARECÍA MUCHO A..."
LA CREACIÓN COREOGRÁFICA EN TIEMPOS DE *COPYLEFT*

POR **CARMEN BOJÓRQUEZ**



Foto: Ricardo Ramírez Arreola / Multitud (México-Uruguay)

No se trata de llegar solos y pronto, sino de llegar entre todos y a tiempo .
León Felipe

En la danza contemporánea no es novedad encontrar imágenes que necesariamente nos remiten a obras vistas anteriormente bajo una firma distinta; es más, estamos tan acostumbrados que los comentarios entre el público al finalizar la función casi siempre terminan en "se parecía mucho a….". Y así, con la contundencia que da el conocimiento de que eso que vimos ya lo habíamos visto, seguimos nuestro camino.

Sin embargo, no reparamos mucho en las complejas implicaciones que un comentario de esta naturaleza conlleva. Si este tipo de comentarios fueran un hecho aislado y no una constante, el problema sería del coreógrafo en turno, pero al ser algo tan reiterado el "problema" es de la disciplina.

Problema entre comillas, porque el punto a destacar no radica en el hecho en sí, es decir, no radica en que un coreógrafo haya repetido una frase, una acción o una imagen de otro (probablemente él mismo encontró su base en alguna otra referencia, nada hay nuevo bajo el sol), sino que radica en la incapacidad que, tanto el público como los creadores, hemos tenido para encontrar una forma de constituirnos como comunidad.

EN DANZA ESTAMOS ACOSTUMBRADOS, DESDE QUE RECUERDO, A VER QUE SE CITE SIN NOMBRAR

El recurso retórico de la cita, ampliamente usado en la literatura e indispensable en la academia, sirve no sólo para dar el crédito correspondiente al autor original de la idea que se expresa o refuerza, y constituye un cuerpo teórico sobre el que se sustenta un conocimiento.

En danza estamos acostumbrados, desde que recuerdo, a ver que se cite sin nombrar, y en el camino hemos perdido más de lo que hemos ganado.

Hoy en día las herramientas tecnológicas para ver qué están haciendo en cualquier parte del mundo están a la mano de todos, no sólo de los coreógrafos. Hoy es casi imposible repetir un elemento visual, una frase de movimiento, un elemento escénico, etc., pretendiendo que nadie lo note y considerarse autor original de eso que se llevó a escena.

¿Qué sucedería si en un programa de mano pudiéramos leer algo así?: *"El segmento en el que los bailarines caminan hacia atrás, toman una maleta, se dirigen a proscenio, la ponen en el piso, la abren, se quitan la ropa y se vuelven a vestir con lo que en la maleta encuentran, lo tomé de la pieza de fulanito y lo reutilizo para significar el tránsito de la vida real hacia el pensamiento onírico"* (onírico nunca falta en un programa de mano), y continuar… "bla… bla…bla…".

Lo más seguro es que en el programa de mano siempre encontremos nada más el "bla,…bla…bla…", y ningún elemento que nos permita identificar lo que vemos, y menos darnos una idea de dónde viene y hacia dónde va una propuesta coreográfica.

Si el coreógrafo abriera el conocimiento, primero a sus bailarines y luego a su público, de las fuentes de inspiración coreográfica y conceptual de su obra, probablemente ya



no tendríamos que seguir tratando de explicar y explicarnos qué es la danza contemporánea.

Muchas son las cosas que en el mundo han cambiado gracias (o no) a internet y las computadoras, entre ellas la forma en que construimos y transmitimos conocimientos. Las voces omnipresentes de los grandes intelectuales y críticos han perdido peso; no es que no haya grandes pensadores en nuestros días, simplemente la internet con su masividad ha sustituido la fuerza del pensamiento individual por la del pensamiento colectivo.

Otra de las cosas que internet trajo es una manera distinta de pensar en los derechos de autor. El movimiento para el software libre en el mundo, iniciado por Richard Stallman, dio origen al *copyleft*, instrumento legal que nace para garantizar que un programa (software u otro tipo de trabajo libre) mantenga su característica de libertad, exigiendo que todas las versiones modificadas y extendidas del mismo sean también libres.

En la danza contemporánea que vemos en México, el coreógrafo se permite usar música, imágenes y composiciones espaciales de otro, sin mucho reparo sobre los derechos autorales, básicamente porque tampoco es común que las obras coreográficas se registren bajo derecho de autor. Sin proponérselo, más por costumbre que por una postura filosófica y ética, los coreógrafos mexicanos han ejercido el equivalente al software libre en la danza.

Es hora de que esta práctica se haga de manera consciente y responsable, que los hacedores de danza identifiquen y nombren los elementos de su obra que tienen antecedentes claramente identificables. Así ellos y nosotros, el público, estaremos en condiciones de seguir el hilo de la madeja, de entendernos y reconocernos.

Este reconocernos tiene importancia para visibilizar el largo proceso que ha sido la construcción de la danza nacional;para que el joven estudiante de danza encuentre un propósito en el estudio de la hVA público al salir del teatro cuando diga *"Se parece a...."* pueda agregar: *"...lo que vimos aporta una nueva manera de..."*

Posiblemente así el coreógrafo reconocerá los aportes que el bailarín hace a su obra y el bailarín reconocerá la enorme lista de maestros que han intervenido en su formación, aunque muchos de ellos hayan muerto, incluso antes de que él naciera. Posiblemente así, el término "comunidad de danza" sea real; posiblemente así.... algún día.▮

Fuentes:

http://www.youtube.com/watch?v=9QIISiyFjNM&feature=youtu.be
https://www.youtube.com/watch?v=swSn7d_kHQA
https://es.wikipedia.org/wiki/C%C3%B3digo_abierto

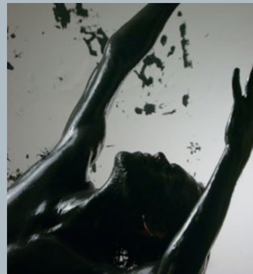




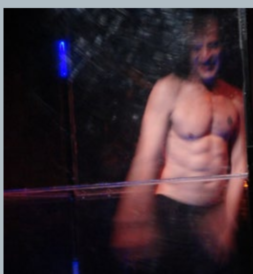
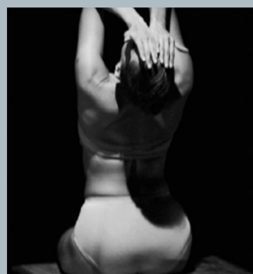
ESPACIOS **INDEPENDIENTES**

SEPTIEMBRE 2013





UN TEATRO, CENTRO CULTURAL
Información: unteatrocentrocultural@gmail.com
CLUB MITROVICA imagen + movimientoMitrovica
Danza Contemporánea
Dirección: Andrea Chirinos
Edad mínima: 8 años

Viernes: 6 y 13 / 20:00 horas
Sábado: 7 y 14 / 19:00 horas
Domingo: 8 y 15 / 18:00 horas

ESPACIO CULTURAL DE MENOS A MÁS A. C.
Informes: marmota2000@prodigy.net.mx
IMPROGRAFÍAS
Primer Encuentro
KaizenDanza y Foco alAire

Sábado 21/ 20:00 horas
Domingo 22/ 19:00 horas

LA CANTERA
VIOLETA
http://lacanteraestudiodedanza.blogspot.mx/
Landscape-Artes Escénicas
Danza-Multimedia

Viernes 20 y 27 / Sábados 21 y 28 / 20:30 horas

CENTRO CULTURAL
"LOS TALLERES"
Informes: http://www.lostalleres.com.mx/
¿… y las tres carabelas?
Athosgarabathos
Dirección y coreografía: María Laura Zaldivar

Domingos 22 y 29 / 13:00 horas

F4LIBRE
Informes: http://www.fmbdanza.net/ / f4libre@gmail.com
CAPERUCITA WOLF
Camerino 4
Dirección: Magdalena Brezzo

Viernes 20/ 19:00 horas
Sábado 21/ 19:00 horas

PSICOSIS
Dirección: José García

Viernes 27/ 19:00 horas
Sábado 28/ 19:00 horas

COREÓGRAFOS EMERGENTES
Coproducción Ecuador, México, Cuba
Diego Basantes (Ecuador) / Miriam González (México) /
Alejandro de la Torre (Cuba).
SURCTUS

Yaniré Gaitán
Dialogo Interrupted
Beatriz Dávila
Líneas. Danza Instalación
Gerardo Sánchez
Espectro Visible(ESTRENO)

Vie 13 / 19:00 horas
Sáb 14 / 19:00 horas

DANZA
CUERPO
Y TECNOLOGÍA

POR **HAYDE LACHINO**



Foto: Haydee Lachino

LOS MEDIOS TECNOLÓGICOS PROPONEN OTRAS FORMAS DE ENCARNAR LA PRESENCIA DEL BAILARÍN, UNA MANERA DE ESTAR PRESENTE CORPORALMENTE EN UN MUNDO DIGITAL

La danza mediada por la tecnología crea sus propias corporalidades. El medio a través del cual la imagen del bailarín se reifica, ya no es el cuerpo, la carne, sino datos binarios, una cinta de video, bytes que recorren los ordenadores interconectados en una red. Pero toda obra coreográfica tiene presentes cuerpos humanos como realidad simbólica, incluso en aquellas obras en donde se prescinde de humanos, ya que "...la descorporización no es otra cosa que una experiencia corporal de nuevo tipo..."[1]. Al encontrarse la danza con la tecnología, el cuerpo deja de ser soporte único de la imagen dancística y revela con mayor potencia el signo del cual la carne era portador originario.[2]

[1] David Le Breton, *Antropología del cuerpo y Modernidad*, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 2010, p. 17.
[2] *Ibidem*, p. 136.



EL MEDIO A TRAVÉS DEL CUAL LA IMAGEN DEL BAILARÍN SE REIFICA, YA NO ES EL CUERPO, LA CARNE, SINO DATOS BINARIOS, UNA CINTA DE VIDEO, BYTES QUE RECORREN LOS ORDENADORES INTERCONECTADOS EN UNA RED

Los medios tecnológicos proponen otras formas de encarnar la presencia del bailarín, una manera de estar presente corporalmente en un mundo digital. "(El cuerpo)...nunca es un dato indiscutible, sino el efecto de una construcción social y cultural."[3]

Al cambiar los medios técnicos, cambia el propio hacer de la danza, una nueva corporalidad emerge como resultado de la interacción de los individuos con los medios tecnológicos, que hoy en día ocupan un lugar relevante. La forma de nombrar al mundo a través de los cuerpos que danzan es diferente en función de los medios tecnológicos que se tienen histórica y socialmente a disposición.

Cada nueva tecnología implica un nuevo desciframiento sensorial del mundo. El uso de aparatos tecnológicos en la danza supone el arribo tanto al descubrimiento e invención de otras posibles corporalidades como la construcción de una sensorialidad nueva que sea capaz de decodificar los nuevos productos estéticos ya que los aparatos dirigen nuestra percepción.[4]

[3] *Ibidem*, p. 14.
[4] *Ibidem*, p. 37.

"La ruptura entre los sentidos y la realidad aparece, hoy, como una estructura fundadora de la Modernidad..."[5], ese es el resultado del ejercicio introspectivo de Descartes, una subjetividad volcada sobre sí misma: *pienso, luego existo*; por ello el arte en el que media algún dispositivo electrónico trata de reconstruir el puente entre la percepción y la realidad, roto por la Modernidad, y que de hecho modifica la percepción, de manera que la realidad se nos presenta potenciada.

No solo la danza en la pantalla busca aproximarnos y potenciar la vivencia de la danza mediante los planos cercanos o con una edición que otorga un gran dinamismo a la imagen. Otras experimentaciones que apuntan hacia ambientes inmersivos buscan colocar a los sentidos del espectador con la vivencia del movimiento en una relación de cercanía. Ya no se trata de ver, sino de vivir la danza.

Los dispositivos electrónicos van a la búsqueda del cuerpo que danza, en la idea de ampliar las construcciones simbólicas que nos proporcionen otro entendimiento del mundo. El imaginario sobre el cuerpo, que la ciencia eliminó, es restituido a través del arte; la danza mediada por la cámara de cine o video devuelve al cuerpo una dimensión simbólica que la práctica médica le niega.

En este sentido, la medicina proporcionó a la Modernidad una imagen del cuerpo validada por la racionalidad científica, imagen desprovista de todo simbolismo. Los aparatos tecnológicos que muestran el interior del cuerpo humano refuerzan la idea del cuerpo-máquina, los órganos son analizados como partes aisladas sin conexión con la dimensión total de la vida de los individuos. Para la ciencia médica todos los cuerpos son uno solo, sin historia, ni trayecto personal.

[5] *Ibidem*, p. 73.

La danza mediada por aparatos tecnológicos busca restituir al cuerpo tanto su singularidad como su densidad simbólica.

La observación que hace la ciencia médica del cuerpo humano busca instalar la distancia en el mirar para garantizar la mayor objetividad posible del dato obtenido. Los dispositivos electrónicos que median en la danza, por el contrario, buscan la cercanía como vía para acceder a la subjetividad del cuerpo que danza, a los datos culturales que la distancia del escenario no nos permite ver y que la medicina niega.

La ciencia médica trata de obtener un dato objetivo de lo que el cuerpo es, lejos de todo imaginario, de todo secreto, de todo misterio, los aparatos tecnológicos indagan en el cuerpo para obtener dichos índices. Con esos mismos aparatos el arte le devuelve al cuerpo su significación y le restituye al cuerpo su misterio.

En la obra *Body Electric* de Davide Pepe y Miriam King, a la imagen de una mujer sentada en un sillón se superpone una placa de rayos X de su cuerpo. El aparente dato objetivo de lo que el cuerpo es, según la ciencia médica, significa ahora la muerte, la fragilidad, el cuerpo retorna al lugar del misterio, la objetividad científica retrocede; en su lugar emergen las metáforas del cuerpo.

La comprensión de los componentes físicos del organismo de ninguna manera supone la comprensión de lo que el cuerpo es. La imagen del cuerpo que nos proporciona la ciencia médica no es más verídica que la imagen que se construye desde la danza. La danza mediada por la tecnología revela que la objetividad científica en relación con el cuerpo no logra desterrar ningún misterio; el cuerpo continúa siendo un ámbito que se nos escapa a todo intento de obtener una definición única de lo corporal.∎

PROGRAMACIÓN / **FESTIVAL DE REDES**

FESTIVAL INTERNACIONAL DE DANZA
"MOVILIDAD Y CULTURA"
SISTEMA DE TREN ELÉCTRICO URBANO
GUADALAJARA, JALISCO.
DEL 9 AL 13 DE SEPTIEMBRE DE 2013

PLAZA UNIVERSIDAD DEL SISTEMA DE TREN ELÉCTRICO URBANO

Lunes 09 de Septiembre
Rafael Carlín y Compañía
Dir. Rafael Carlín
Horario: 19:00 hrs.

Martes 10 de Septiembre
Taller de Danza
Impartido por Rebeca Spinetti
Horario: 10:00 hrs.

Ballanz Ballet
Dir. Guadalupe Leyva
Horario: 19:00 hrs.

Miercoles 11 de Septiembre
Taller de Danza
Impartido por Rebeca Spinetti
Horario: 10:00 hrs.

Cía. La Serpiente
Dir. Abdiel Villaseñor y Laura Martínez
Horario: 19:00 hrs

Jueves 12 de Septiembre
Plaza Universidad del Sistema de Tren Eléctrico Urbano
Taller de Danza
Impartido por Rebeca Spinetti
Horario: 10:00 hrs.

Cía. Contempodanza
Dir. Cecilia Lugo
Horario: 19:00 hrs.
ESTACIÓN JUÁREZ DEL SISTEMA DE TREN ELÉCTRICO URBANO
Conferencias: Movilidad y Cultura
Horario: 17:00 hrs.

Viernes 13 de Septiembre
PLAZA UNIVERSIDAD DEL SISTEMA DE TREN ELÉCTRICO URBANO
Cía. Cobalt
Dir. Rebeca Spinetti
Horario: 10:00 hrs

FESTIVAL "PATRIA MIA"
TULTITLÁN, ESTADO DE MÉXICO
DEL 19 AL 23 DE SEPTIEMBRE DE 2013

Jueves 19 de Septiembre
Inauguración Oficial
Compañía de Danza "Sangre Nueva"
Universidad Tecnológica Internacional, Campus Tultitlán
Horario: 18:00 hrs.

Viernes 20 de Septiembre
Gala de Folklor Nacional
Ballet Folklórico Tlamazolan, Jalisco
Compañía de Danza "Sangre Nueva"
Compañía de Danza Folklórica "Quetzalcóatl"
Compañía de Danza Folklórica "Xochiquétzal"
Centro Cultural de Ecatepec, Edo. de México
Horario: 19:00 hrs.

Sábado 21 de Septiembre
Ballet Folklórico Tlamazolan, Jalisco
Compañía de Danza Folklórica "Xochiquétzal"
Compañía de Danza "Sangre Nueva"
Explanada Jaltenco, Edo. de México
Horario: 16:00 hrs.

Domingo 22 de Septiembre
Ballet Folklórico Tlamazolan, Jalisco
Compañía de Danza Folklórica "Quetzalcóatl"
Compañía de Danza "Sangre Nueva"
Plaza Bella, Tecámac, Edo. de México
Horario: 13:00 hrs.

Lunes 23 de Septiembre
Ballet Folklórico Tlamazolan, Jalisco
Compañía de Danza "Sangre Nueva"
Instituto Cultural Sucre, Edo. de México
Horario: 11:00 hrs.

FESTIVAL COLIMA DE DANZA
UNIVERSIDAD DE COLIMA
COLIMA, COL.
DEL 22 AL 29 DE SEPTIEMBRE DE 2013

Domingo 22 de Septiembre
Desfile - Convite
Grupos locales
Calle Madero y Jardín Libertad
Horario: 17:00 hrs.

Lunes 23 de Septiembre
Cía. Moving Borders y Cuatro X Cuatro
Dir. Jaciel Neri y Shanty Vera
Obra: Nosotros
Teatro Universitario
Horario: 20:30 hrs.

Martes 24 de Septiembre
Asociación Cobalt (Suiza)
Dir. Rebeca Spinetti
Obra: Spirituel Délire
Teatro Hidalgo
Horario: 20:30 hrs.

Miércoles 25 de Septiembre
GQS
Dir. Colectiva
Teatro Universitario
Horario: 20:30 hrs.

Jueves 26 de Septiembre
Cía. Realizando Ideas
Dir. Jessica Sandoval
Obra: Re-Ciclo
Teatro Hidalgo
Horario: 20:30 hrs.

Viernes 27 de Septiembre
VSS Cía. de Danza
Dir. Vicente Silva Sanjinés
Obra: Ilusión Optica
Teatro Universitario
Horario: 20:30 hrs.

Sábado 28 de Septiembre
Cía. Versus Danza
Dir. Amanda Morales
Obra: Trapotitlán
Teatro Hidalgo
Horario: 19:00 hrs.

Domingo 29 de Septiembre
Ballet Folklórico de la Universidad de Colima
Dir. Rafael Zamarripa
Teatro Universitario
Horario: 12:00 hrs.

SEPTIEMBRE 2013



CUERPOS EN VITRINAS
LA IRRUPCIÓN DE LA DANZA EN EL ESPACIO MUSEÍSTICO

POR **SILVERIO ORDUÑA CRUZ**

Foto: Festival Butoh / EXTAA

La danza está de moda, me dijo una compañera curadora hace poco tiempo. Su argumento se sostenía en que todos los museos de arte contemporáneo, tanto internacionales como locales, se encontraban trabajando en la gestión de "espectáculos" de danza para exhibirlos en sus salas. Tal afirmación es en parte cierta; este año, al menos en los museos mexicanos, se cumple su pronóstico. Sin embargo, surgen algunas dudas. ¿Qué implicación tiene que la danza invada el espacio museístico? ¿Cualquier obra dancística se puede "exponer"? ¿"Programar" danza en el museo es lo mismo que "exhibir" una pieza de danza? ¿Cuáles son los criterios curatoriales y de montaje que intervienen en este fenómeno?

Desde sus inicios en la segunda mitad del siglo XX, la danza contemporánea cuestionó las formas y los procedimientos escénicos. Una de las innovaciones que propuso fue la ruptura con los espacios de representación tradicionales. "Algunos artistas pugnaban por realizar danzas fuera de los escenarios, aduciendo que el arte dancístico —como el arte urbano, la escultura y la pintura— no podía permanecer en recintos cerrados, fuera de la mirada de la gente."[1] Fue así como se crearon coreografías para ser puestas en espacios públicos como estacionamientos, gimnasios, vestíbulos y azoteas de edificios.

A diferencia de los otros géneros dancísticos, la danza contemporánea puede desapegarse más fácilmente del espacio teatral. Para la danza clásica de repertorio y la danza moderna sería casi impensable el abandono de los grandes teatros y sus comodidades escénicas y tecnológicas; bailar en puntas o dar grandes saltos y piruetas sin el espacio adecuado ni la iluminación y la escenografía requeridas resultaría contraproducente, tanto para los ejecutantes como para la significación de las piezas. La exploración estética que la danza contemporánea ha venido haciendo de los elementos que la constituyen, con particular interés en el espacio, ha revolucionado la escena.

Espacio: el gran problema. Llevar danza a los museos, en primera instancia, puede implicar dos acciones diferentes: *programar y exhibir*. En el primer caso la acción se limita a ofrecer o abrir un espacio para que alguna coreografía se presente en un foro, auditorio o lugar específico del museo sin ninguna intención curatorial, sino que obedece a un objetivo mayormente ligado con la difusión del arte dancístico o una estrategia para atraer nuevos públicos, tanto para la danza como para el museo. *Exhibir* danza conlleva un trabajo más profundo que se relaciona directamente con la labor del curador.

Según Mary Jane Jacob, el curador propicia el espacio —las circunstancias y condiciones intelectuales, sociales y físicas necesarias— para que el artista, la obra de arte y el público generen la experiencia estética[2]; por lo tanto la acción curatorial consiste en preparar el espacio para que el arte suceda. "Como curadores estamos siempre implicados con el espacio: en búsqueda de la mejor locación, pared o piso para instalar una obra de arte. Los museos construyen nuevos y más grandes espacios para sus colecciones, los curadores buscan espacios más allá de las galerías para presentar obras."[3] El tema del espacio es trascendental para el lenguaje del museo pero también para la danza.

ENTENDER LOS ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA E INVESTIGAR SOBRE LA PROPUESTA DANCÍSTICA QUE SE QUIERE EXPONER ES UN PRIMER PASO PARA NO TRAICIONAR LOS VALORES ESTÉTICOS Y ARTÍSTICOS DE LA OBRA Y QUE SU INVASIÓN ESCÉNICA TRASCIENDA EN EL DISCURSO MUSEÍSTICO



Foto: Compañia de Danza Pendulo Cero /BODIESARENOTBORDERS



Foto: Compañia de Danza Pendulo Cero /BODIESARENOTBORDERS

[1] Alberto Dallal, Los elementos de la danza, México, UNAM, 2007, p. 64.

[2] Mary Jane Jacob, "Making Space for Art", en Paula Marincola, What Makes a Great Exhibition? Questions of Practice, Philadelphia, Philadelphia Center for Arts and Heritage, 2006, p. 135.

[3] Ibidem, p. 134.


Foto: Festival Butoh / EXTAA

Cuando se *exhibe* danza es de importancia saber qué papel va a jugar el espacio museístico como continente de la experiencia dancística: a) la danza dialoga con las piezas mostradas en una exposición específica; b) la coreografía es una pieza autónoma que se muestra como cualquier otra obra componente de la exposición; c) la danza es el único componente de la exposición; d) la coreografía está hecha específicamente para el espacio asignado en el museo; e) la coreografía se adapta al espacio asignado en el museo. Las posibilidades se expanden al entrecruzar dichas categorías y permiten que el discurso de la danza entre al espacio museístico sorteando un filtro que lo salva de ser un simple acto de meter cuerpos en una vitrina.

El espacio es un elemento indispensable para que la danza ocurra pues es en él donde se prolonga el cuerpo a partir del movimiento. Dallal afirma que de forma paralela en las expresiones dancísticas actúa un espacio real o físico y uno virtual que va creando el bailarín. El espacio real se transforma, se "llena" cuando el ser humano baila porque altera sus dimensiones virtualmente. "En la danza, el espacio también parece prolongarse: alrededor de los cuerpos aparece un *aura* que los buenos bailarines aprovechan, manipulan, expresan, dominan e inventan. En el espacio ocurren los malabares y las combinaciones de los otros siete elementos[4] de la danza."[5]

Del negro al blanco. La salida de la danza contemporánea a espacios de representación no convencionales —como las salas de museo— es posible, además, porque este género dancístico experimenta con el espacio desde la coreografía y lucha contra la hegemónica orientación del escenario. Las obras no sólo sugieren un frente sino que los trazos coreográficos suelen jugar con el ámbito espacial.

Del escenario a la italiana y de la experimental *black box*, la danza ha viajado al *white cube;* esto es posible si nos atenemos a que en el montaje expositivo "la forma de producción y de presentación [de las obras] están unidas"[6], como menciona Isabel Tejeda Martín.

El paradigma del *white cube* aboga por ofrecer un espacio neutro donde la pieza expuesta pueda revelar su significado sin ninguna interferencia. Los códigos de la danza contemporánea incitan a que las obras retomen diversas estrategias para ofrecer el sentido de la propuesta estética, estrictamente ligada al cuerpo y al movimiento, sin que necesariamente se exploten las formas convencionales de lo dancístico. En este caso, las piezas de danza que se presenten bajo tal paradigma deben atenerse a las implicaciones contemplativas que el *white cube* pretende explotar; por lo tanto, el curador tiene la obligación de prever las características formales y de significado de la obra, desde la duración y la iluminación, hasta su posición en el espacio y la relación con el público. "Recordemos que la significación de los objetos se reconstruye a partir de las estrategias expositivas, de su, en apariencia, inocente disposición visual; después de todo, la exposición es lenguaje y organización de conocimiento."[7]

¿Cómo diseñar el montaje expositivo de una pieza de danza? Isabel Tejeda Martín recomienda que para toda exhibición "la cuestión está en encontrar equilibrios, y esto se consigue preguntándole a la pieza y teniendo claro cuál es de entre sus múltiples discursos el que deseamos que cuente en el contexto formal y conceptual de la exposición".[8] Entender los elementos constitutivos de la danza contemporánea e investigar sobre la propuesta dancística que se quiere exponer es un primer paso para no traicionar los valores estéticos y artísticos de la obra y que su invasión escénica trascienda en el discurso museístico.∎

[4] Los ocho elementos de la danza, según Dallal: cuerpo, movimiento, espacio, tiempo, impulso del movimiento, relación luz-oscuridad, forma o apariencia y espectador-participante.

[5] Alberto Dallal, *op. cit., p. 27.*

[6] Isabel Tejeda Martín, *El montaje expositivo como traducción. Fidelidades, traiciones y hallazgos en el arte contemporáneo desde los años 70*, Madrid, Trama, 2006, p. 34.

[7] *Ibidem*, p. 99.

[8] *Ibidem*, p. 72.

17° FESTIVAL PATRIA GRANDE



FESTIVAL DE DANZA FOLKLÓRICA MEXICANA

2013 | DEL 2 AL 14 DE SEPTIEMBRE

SEP
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

CONACULTA
Instituto Nacional de Bellas Artes

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar y de Teresa
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

María Cristina García Cepeda
Directora general
Sergio Ramírez Cárdenas
Subdirector general de Bellas Artes
Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza
Plácido Pérez Cué
Director de Difusión y Relaciones Públicas



INBA 01800 904 4000 - 5282 1964

 Bellas Artes INBA Oficial  @bellasartesinba  bellasartesmex

www.conaculta.gob.mx www.bellasartes.gob.mx www.mexicoescultura.com